EL PINTOR ANTEQUERANO JUAN DE PAREJA

MANUEL RODRIGUEZ GARCIA.

ANTEQUERA 2024

MANUEL RODRÍGUEZ GARCÍA (PROFESOR Hª DEL ARTE) EL PINTOR ANTEQUERANO JUAN DE PAREJA.

AUTORRETRATO DE JUAN DE PAREJA EN SU LIENZO, LA VOCACIÓN DE SAN MATEO

Entre el 3 de abril ay el 16 de julio de 2023, tuvo lugar en el Metropolitan Museum of Art de New York, una exposición sobre el pintor antequerano Juan de Pareja, haciendo que su labor artística saliera al mundo, como nunca se había hecho antes. Pareja se mostraba con otra mirada, haciéndole un revisionismo que demostró su peculiaridad de esclavo, “negro”, hispano y artista.

DIEGO VELÁZQUEZ .RETRATO DE JUAN DE PAREJA.1650. THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK.

Todos conocíamos a Pareja por el icónico retrato que de él hizo Velazquez, su maestro y dueño. Hoy en el Metropolitano de Nueva York, desde 1971. Se pintó en 1650, meses después, Juan de Pareja disfrutará de la manumisión en el segundo viaje que Velázquez hacía a Italia. La pintura se expuso en el Panteón de Agripa, Santa María Rotonda, el 19 de marzo, fiesta de San José. Fue testigo del acontecimiento el pintor flamenco Andrés Smith, que llegó a decir: “se puso este

retrato con tan universal aplauso en dicho sitio, que, a voto de todos los pintores de diferentes naciones, todo lo demás parecía pintura, pero éste solo verdad"[1]

Con aquella pintura, que llevó personalmente Pareja, testimoniando con ello el parecido con la obra, será recibido como académico de la congregación de Los Virtuosos.

Nos muestra a Juan de Pareja de medio perfil, con cabeza girada levemente y con mirada firme al espectador. Viste con traje, que no debió usar el criado, de capa elegante y valona con encaje de Flandes. Su frente magistralmente recibe la luz, para desde ahí iluminar la tez morena. Genialmente, su rostro y cabellos se recortan encrespados en un fondo neutro, dominando distintas variedades de verdes. El retratado se muestra seguro, resoluto, con la mirada sesgada, configurando una personalidad que, de ser la real, muestra a un ser de carácter y dignidad fuera de los cánones de un esclavo.

Sabíamos de él por los escritos de Palomino en 1724, por Preciado de la Vega en 1765, Ceán Bermúdez y otros que han aportado datos a su biografía, unos reales y otros inventados.[2] Hoy, después de la exposición del MAT, sabemos más sobre su trabajo, su forma de ejecutarlo, partícipe de una sociedad que supo que Pareja fue esclavizado, de color "raro", como lo testimonia Palomino, queriendo decir a nuestro parecer que no era negro.

EXPOSICIÓN SOBRE JUAN DE PAREJA EN MET. 1923

[1] Palomino, Antonio. El museo pictórico y escala óptica III. El parnaso español pintoresco laureado. Madrid. Aguilar S.A. de Ediciones. 1988. pag.239.

[2] Gaya Nuño, Juan Antonio. Revisiones sexcentistas: Juan de Pareja. Archivo español de arte.30,Nº120 (octubre-diciembre) pags. 271 - 185.

Esta exposición, para nosotros, tuvo como primer argumento el exponer “y analizar el rol que el trabajo artesanal de personas esclavizadas y de una sociedad multinacional tiene en el arte y en la cultura material del llamado Siglo de Oro español”. Exponiendo que Pareja, antes que pintor, fue una persona “esclavo afro-hispano”. Esto, en la España actual, quedaba en segundo lugar, ante el limitado conocimiento de Pareja como lo que fue; un destacado pintor de la Escuela Madrileña del XVII. Pero no fue lo que Arturo Alfonso Schomber vio en nuestro pintor, que, sabiendo de su calidad, lo destacó por su color, por su estado de esclavo, buscando un revisionismo cultural justo, que estos seres no tuvieron en su momento, ni más tarde, como seres humanos, y que póstumamente ha impulsado con sus ideas que se desarrollara esta exposición sobre Juan de Pareja en el MET.

SU VIDA.

El primer biógrafo de Juan de Pareja fue el bujalanceño Antonio Palomino de Castro Velasco, pintor y avezado en arte, que escribió El Museo Pictórico y Escala Óptica, un corpus de tres volúmenes estructurado en cuatro partes, siendo la tercera, “El Parnaso Español, Pintoresco y Laureado” [3] la que nos interesa para poder seguir el hacer de Pareja. Palomino determinó la leyenda de Felipe IV y su manumisión, propuesta que fue seguida por muchos historiadores, sin preocuparles la verdad, y nos tememos que el fondo de no querer saberlo es sencillamente porque era un esclavo y aún más, se le consideró negro. Palomino lo describe como “de raza mestiza y color extraño”, y claramente como esclavo que solo podía hacer en el taller de su dueño y señor Velazquez “moler colores y preparar un lienzo, y otras cosas del servicio del arte y de la casa”. Pero tuvo que justificar que un esclavo pudiera llegar a ser pintor y ocupar una actividad liberal que se le tenía prohibida.

Palomino tuvo que inventarse, para justificar a Velázquez, el de que Pareja aprendiera el arte de pintar, él narrar esto: “ Se dio contar buena maña, que a vuelta de su Amo, y quitándoselo del sueño, llegó a hacer en la Pintura cosas muy dignas de estimación. Y previniendo en esto, el disgusto forzoso de su Amo, se valió de una industria peregrina. Había pues observado, que siempre que Felipe cuarto bajaba a las bóvedas, a ver pintar a Velazquez, en viendo un Cuadro arrimado y vuelto a la pared, llegaba su Majestad a volverlo, o lo mandaba volver, para ver que cosa era. Con ese motivo, puso Pareja un Cuadrito de su mano, como al descuido vuelto a la pared: apenas lo vio el Rey, cuando llegó a volverle, y al mismo tiempo Pareja, que estaba esperando la ocasión, se puso a sus pies, y le suplicó rendidamente, le amparase para con su Amo, sin cuyo consentimiento, había aprendido el Arte , y hecho de su mano aquella Pintura, y el Rey volviéndose a Velázquez, le dijo: no solo no tenéis que hablar más de esto, pero advertid, que

[3] Palomino de Castro y Velasco, Antonio.El Museo Pictórico y Escala Óptica.Imprenta Sancha.1796. Madrid. Pintor 128, pag.102.

quien tiene esta habilidad, no puede ser Esclavo. Y Velazquez inmediatamente dio carta de Libertad absoluta a Juan de Pareja”

La verdad sobre nuestro pintor se inicia, cuando en 1983 la historiadora del Arte, Jennifer Iris Rechel Montagú, descubrió el documento de manumisión de Juan de Pareja en Roma, desmintiendo totalmente a nuestro Vasari español.

“Donatio Libertatis,

Roma, 23 de noviembre de 1650,

El ilustrísimo señor Diego de Silva Velázquez, hispalense, hijo del anterior Juan Rodríguez, residente actualmente en la Ciudad Nutricia, conocido muy bien por mí el notario, etc.; declarando haber mantenido durante muchos años en su poder como cautivo –dicho comúnmente esclavo– a Juan de Pareja, hijo de otro anterior Juan de Pareja, de Antequera en la diócesis de Málaga, cuya obra y servicio el propio Juan ha cumplido bien y fielmente; y queriendo mostrarle

su gratitud por su antedicha buena servidumbre, y considerando que no puede hacer nada más grato para él que concederle la libertad.

Por las antedichas y otras causas que mueven su ánimo, da y concede, voluntariamente y en el modo mejor, y también como donación irrevocable entre vivos, al dicho Juan de Pareja en persona, y mucho más que agradecido, y a sus hijos y descendientes hasta el infinito, aun ausentes, etc. –siendo yo notario, etc., como persona pública y fedataria ante los demás presentes y aceptantes–, la libertad y todo derecho, acción y pretensión, las cuales y lo que el dicho don Diego en persona de cualquier modo [...], y la causa sobre dicho Juan como cautivo y sus hijos y descendientes que haya tenido y tenga hasta ahora, o en un futuro pudiera tener; poniendo a dicho Juan y a los suyos etc., de ahora hasta entonces, y cuando hayan transcurrido desde hoy los cuatro años siguientes, tiempo en el que el dicho Juan se obliga a servir al dicho don Diego y los suyos etc., tal y como ha hecho en el pasado y como el dicho Juan ha prometido hacer en otras ocasiones etc. ("de ahora hasta entonces... en otras ocasiones etc.", cláusula escrita al final del acta y que debe introducirse en este punto).

Con potestad y libertad libre, verdadera y pura se dispone para él y los a él sujetos la condición de hombre libre. Así en lo sucesivo, o en un futuro, en cumplimiento de lo anterior no se atendrá a ningún servicio o servidumbre o cautividad con respecto al dicho don Diego y los suyos, etc. disponiéndole etc. dándole la licencia y la facultad de sí mismo, de su persona y personas, el servicio y la diligencia para disponer a su placer de modo que nunca el dicho Juan vuelva a ser cautivo.

Y todo lo expresado anteriormente el dicho señor Diego ha hecho y ha dicho y declarado hacer con respecto al dicho Juan, presente, y los suyos etc., sobre este contrato de los intervinientes etc., por las causas y voluntades susodichas y porque de este modo le plugo y le place hacer y disponer así de sus asuntos y bienes, liberando también y absolviendo al dicho Juan por verificación o justificación de su susodicho buen servicio y servidumbre, renunciando mediante juramento sobre las escrituras [...] si alguna vez [...] de revocar el beneficio concedido y los privilegios de restitución por entero tan personales, que [...] de grandísima y enorme expresión, de manifestación y de otra solemnidad tal vez requerida, y favoreciendo a su favor con otros [...] estatus y privilegios, de los que semejantemente ha jurado, ha declarado tener noticia y conocimiento.

Por otro lado, el dicho don Diego ha prometido la antedicha concesión y donación de libertad y liberación de la cautividad y lo demás antedicho, en las condiciones antedichas y no de otra manera, y no revocar, infringir, indisponer o hablar de nulidad incluso bajo pretexto de ingratitud, o por cualquier otra causa más privilegiada, concesión o incluso pretexto de actos irreflexivos, no expresados aquí ni necesariamente expresables y contemplados en el corpus de derecho etc., todos los que ha querido se tuvieran como expresados y especiales, etc. tenerlos, mantenerlos siempre y cumplirlos inviolablemente y observarlos y cumplirlos ahora ratificados, reconocidos, válidos y firmes, por siempre jamás etc. más allá de lo preciso etc. incluso por todo prejuicio etc. mencionado etc.

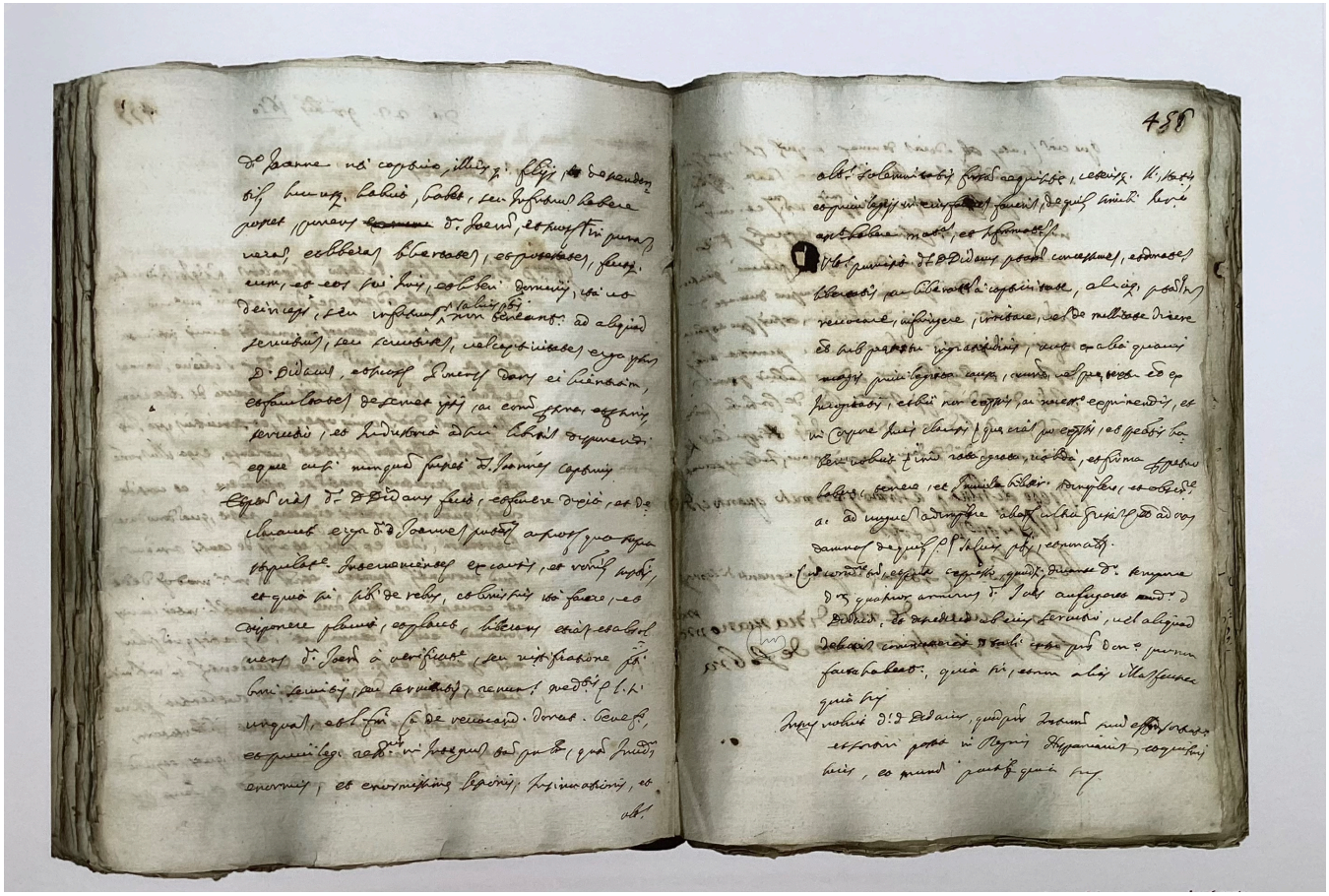
Entonces, con la condición y el acuerdo de que si durante el dicho tiempo de dichos cuatro años el dicho Juan huyera de su dicho señor don Diego, se separara de su servicio o cometiera algún

delito, en tal caso la presente donación no se tendría por realizada, que así sea, y no de otro modo la habría realizado, que así sea etc.

Además el dicho don Diego ha querido que presentando su documento tenga y pueda tener efecto en el reino de España, en cualesquiera derechos y partes del mundo, que así sea etc.

Celebrado en Roma en el distrito de Parione, en la residencia del ilustrísimo señor Juan de Córdoba, en presencia del ilustrísimo señor Juan de Córdoba, cordobés, y del señor Juan de Medina, hispalense, como testigos, que ellos mismos suscriben de su puño y letra con el dicho don Diego:

Yo, Diego de Silva Velázquez, afirmo y prometo cuanto se dice arriba. Yo, don Juan de Córdoba, estuve presente en cuanto se dice arriba. Yo, Juan de Medina, de mi puño y letra, estuve presente en cuanto se dice arriba" [4]



DONATIO LIBERTATIS, 1650. ARCHIVO DEL ESTADO DE ROMA. DANDO LIBERTAD A JUAN DE PAREJA . DESCUBIERTO POR JENNIFER IRIS RECHEK MONTAGÚ

[4] ASR (30 Notai Capitolini, Ufficio 32, voi. 147, ff. 455-456v) [A.A.] Montagú (1983)

Aquí se aclaran muchas cosas de la vida de Pareja. La más importante es que es de Antequera, y que su padre tiene el mismo nombre: Juan de Pareja. Que es "esclavo", y que no aparece para nada la condición de su color; lo mismo ocurre en otros documentos que él firmará en nombre de Velázquez.

Tal vez Pareja fue hijo de un varón español y una mujer africana esclavizada, o tal vez un morisco, un descendiente de los musulmanes del norte de África, que se convirtieron por la fuerza al catolicismo después de tomar Granada los Reyes Católicos. Pertenecería a una población de ascendencia africana esclavizada, que vivía y trabajaba en los núcleos urbanos y agrarios. Pensamos que Pareja sería esclavo nacido en suelo andaluz, "ladino", que conocía perfectamente nuestra lengua, y no de los que se denominaban "bozales" que eran traídos de África. Curiosamente, los moriscos eran descritos como "negros", sin serlo, señalando el color como elemento distintivo religioso, ya musulmán o judío del que era católico y "español", de ahí la consideración que se pudiera tener de Pareja al nombrarle "negro".

Antequera, situada geográficamente en un punto de encrucijada entre Málaga, Sevilla, Córdoba y Granada, tuvo un momento de esplendor económico, que lo corroboran los asentamientos religiosos y nobiliarios, haciendo que la población esclava fuera muy presente en la ciudad.

Diego Méndez Rodríguez ha demostrado que la labor esclavista en la producción artística de España del XVI y XVII fue importante. Aclara que si había un lugar para un esclavo, en aquella España, ese era el taller artístico o artesanal, combinándolo con el doméstico, asunto no reconocido en la Historia del Arte de la Edad de Oro de nuestra pintura.[5] Juan de Pareja no era la excepción, era la regla. Es comprensible que Pareja desarrollara su actividad en sus años jóvenes en los trabajos más simples y arduos, pero su intelectualidad lo cambiaría todo, adquiriendo el afecto y la necesidad laboral de su amo y maestro Diego Velázquez. Y podríamos decir, que sí fue la excepción, en su capacidad artística como pintor.

Cuando se investiga en Antequera el AHMA,[6] no aparece la partida de bautismo, que sería en 1608, si seguimos a Palomino, que nos cuenta que murió en 1670, "a la edad de poco más de sesenta años". En el AHMA, cuando se hace una criba con el nombre de Juan de Pareja, aparecen dos que murieron en 1630 y 1650, y tres que se casaron en 1625, 1633 y 1635, pero no vinculan que puedan testimoniar que sean nuestro Pareja.[7]

Desconocemos cómo y cuándo Pareja en Sevilla entra en contacto con Velazquez. La primera documentación que les une es de 1630, después de que éste marchara a Madrid en 1623.

---

[5]Mendez Rodriguez, Luis. Esclavos y pintores en la Sevilla de Velázquez. Simposio Internacional, Sevilla del 10 1l 12 de marzo de 2008. Sevilla, Fundación Focus-Abengua, 2008. pags.204 - 211.

[6] Archivo Histórico Municipal de Antequera.

[7] David Pulling. Juan de Pareja Biographical Sketch. Juan de Pareja . Afro-Hispanic painter in the age of Velázquez. The Metropolitan Museum of Art. New York 2023. pag16.

Sevilla era una, si no la más, de las ciudades multirraciales de Europa. Sabemos que los esclavos vivían en las zonas más opulentas de ricos y artesanos, y que los liberados tenían su "patria" en Triana. Sevilla fue el trampolín para América, a donde marchó mucha población esclavizada, siendo un centro comercial de esclavos muy importante. Tendrá tanta población negra que incluso crearán cofradías formadas por negros, demostrando la importancia que la población esclava tenía en el XVI y XVII, la más conocida, la Cofradía de "Los Negritos".

De esta actividad surge la alcabala de "renta de moros y tártaros" que gravaba la compraventa de esclavos. Portugal será gran colaboradora en esta actividad comercial y serán Sevilla, como Lisboa, centros destacados para ello, y lo será hasta 1640, año en que Portugal reivindique su autonomía como nación enfrentándose a Madrid, haciendo que esto baje en nuestro territorio nacional la esclavitud.

A esta entrada de esclavo negro, habrá que añadirle el esclavo musulmán, berberisco que surge de la toma, como decíamos, de Granada en 1492.

En 1535, el cronista Luis de Peraza relata que existían en Sevilla esclavos negros, canarios, etíopes, guineanos… y que eran "sustraídos por la vía de Portugal". Manuel F. Fernández Chaves en su artículo, "Esclavos en Sevilla" expone que en 1565 ascendían a 6.327 y que en todo el Arzobispado, increíblemente, llegaba a 44.670 esclavos, esto es, el 10% de la población de la región sevillana de aquella época, donde se incluía Antequera. Así quedaba reflejado en el "libro de la Casa del Arzobispado". No dejemos atrás que a estos esclavos habrá que sumarle los de la Revuelta de los moriscos en Granada.

Tener un esclavo "negro" no era nada extraño, ni fuera de lo común en esta sociedad del siglo XVII. A la que le tocó vivir nuestro pintor Juan de Pareja.

En la década de 1630 tendremos las primeras noticias fidedignas de Pareja en Madrid. Será en dos poderes notariales, uno en la carta de dote de Francisca Velázquez, otorgada por Juan Bautista Martínez de Mazo el 25 de febrero de 1834.

> *En la uilla de madrid En beinte y cinco dias del mes de ebrero de mili y seiscientos y ttreinta y quatro años ante mi el Scriuano y testigos Parescio Presente Joan bautista martinz. vxier de cámara del Rey nro. Señor Residente en esta dha. uilla Y dixo que por quanto al tiempo y quando se trato de contraer matrimonio y desposarse como a el Press lo esta con la señora dona francisca belazquez hixa de diego belazquez Pintor de Cámara de su magestad y doña joana pacheco su muxer sus padres becinos que son desta dha uilla graciosamente el dho diego belazquez .....*
>
> *Todos los quales dhos. bienes y oficio de tal vxier de Cámara de su magestad de suso ynsertos y declarados fueron tasados por Sebastian gutierz. persona nombrada para el dho. efeto por Ju° bautista martinz. otorgante y* **Juan de Perea** *Vxier de Cámara de su magestad nombrado por la*

dha doña francisca belazquez por ser persº y a su satisfacion para el dho. efeto (...) que todo suma y monta quinze mili ochocientos y dos Reales (...) [8]

El otro en 1638, el 24 de agosto, en Madrid, Alonso Cano concedía poderes legales a su padre para la venta de su casa de Sevilla. Actuaron como testigos Diego Velázquez y Juan Pareja. Cano escrituró el poder ante el escribano madrileño José de Arriaga, el 24 agosto de 1638. [9]

En 1642, 2l de julio, Pareja será testigo, también en Madrid, junto a D. Alonso Carnero y Juan Guerra, en un poder de Velázquez a procuradores, para defenderle en un pleito con los escribanos de la Cámara del Crimen.

Sepasse Por esta scrittura de Poder como yo diego de silba belazquez Vecino de esta V de md otorgo y conozco por esta cartta que doy todo mi poder cumplido el de derecho nuessto a Simon

albarez de prado Andrés daualos joan de molina y a thome barez de salagar Procuradores de los Rs consejos y a cada vno y qualquier dellos ynsolidum especial par que en mi nombre sigan Vn pto que tratto con los ss TM de camara de el crimen.....

esse mismo doy y otorgo a los dhos. Simon albarez de Prado Andrés dábalos joan de molina y thome barez de salacagar y a cada vno y qualquier dellos ynsolidum como dho. es con libre y general administración obligagion y rrelebacion en derecho negessario y con rrebocagion de todos y qualesquier poderes q.hasta el dia de oy aya dado y otorgado para este efecto a Phelipe de cuellar Procurador de los rr consexos como a otras perss que dándolas en su buena opinion y fama en testimo de lo qual lo otorgo assi en la uilla de madrid a veyntte y vn dias del mes de Jullio de mill y seis y qª y dos años siendo testigos joan de parexa don alonsso carnero y joan guerra coronel Resste en esta cortte (...).- Diego de Silva Velazquez.- @te mi Diego nabarro Sotomayor. [10]

En estos documentos, Pareja aparece como testigo sin llevar el "don", consideración de menor categoría social, pero para nada se indica que él es esclavo.

También aparecerá como testigo en tres documentos notariales en 1647, en los que no se especifica ni el color ni el estatus, pero sacamos la conclusión de que si se le requería para estos documentos, algunos de intimidad, era señal del aprecio y respeto que se le tendría, consideración de amigo leal o familiar. Así lo parece indicar cuando es testigo en un poder notarial de D.Diego Velázquez y su señora Juana Pacheco a Carlos Santa María para gestionar su herencia en Sevilla.

---

[8] Corpus Velazqueño. Documentos y textos. Editado por Ángel Aterido Fernández. 2 volúmenes . Ministerio de Educación ,Cultura y Deporte . Madrid. 2000. pags. 100 -101 documento nº99.

[9] Corpus Alonso Cano.: Documentos y textos. Editado por Angel Aterido Fernández. Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. 2002. pag. 244, Doc. nº 186.

[10] Corpus Velazqueño 2000. pag.151 documento nº 162

SePasse Por esta Publica scrittura de poder como nos diego (entre líneas de silba) belazquez ayuda de cámara de su magestad y dona Juana Pacheco su muger...qual lo otorgamos assi @te el ssm Pub y testigos en la uilla de madrid veinte dias del mes de oct de mili y seistª y quarenta y siete anos siendo testigos grego carauallo y pacheco rroque perez y **juº de parexa** *prresstesen esta cortte y los otrog" que yo el ss" doy fee conozco lo firmaron, ba entre Rs // de silba.- Diego de Silua Velasquez.- Doña Juana Pacheco.- @te mi Diego nauarro Sotomayor.* [11]

Lo mismo ocurre en un hecho doméstico cuando Velázquez y su señora admiten en el servicio de casa como criada a María Sánchez Calderón.

SePasse Por esta Publl scrittura de assiento y obligación como yo Justa calderón Viuda de Josephe sanchez vecina desta Va de madrid madre y curadora ad liten pa el efecto que de yusso se dirá de ma sanchez mi hixa y del dho. mi marido cuya curaduría me fue discernida por el sr alcalde don juº de Lacarraga @te Luis gallo ssoo de probincia en esta cortte (...) lo otorgamos assi ambos a dos en la de madrid a veite dias del mes de oct de mill y seis" y q" y siete años siendo testigos gregº carauallo y pacheco rroque perez y **juº de parexa** *rresstó en esta cortte y los otorgantes que yo el ssl" doy fee conozco lo firmaron (...) Diego de Silva Velasquez.-juta (sic) calderón.- @te mi Diego Sotomayor* [12]

El tercer documento notarial en que aparecerá Juan de Pareja es en el poder que Velázquez y su señora, Juana Pacheco, darán a Bartolomé Jiménez para gestionar sus bienes en Sevilla. Aquí la única distinción sería que su apellido irá en mayúscula " **siendo testigos Juº de Parexa …"** [13]

Después de estas fechas, nada sabemos de nuestro pintor hasta el viaje que hará con Velázquez a Italia en 1648. Este será el segundo viaje que el Maestro haga a Italia, y lo hace esta vez en consideración, más con sentido mercantilista, que en busca del conocimiento artístico que desarrolló en el primero. Ahora marcha a la Cuna del Arte para adquirir obras pictóricas y moldes de yeso de las esculturas antiguas, para su filántropo rey Felipe IV.

Saldrá de Madrid en la Navidad de 1648, con destino a embarcar en Málaga. Sin duda, Juan de Pareja debió recordar su ciudad de nacimiento al pasar por Antequera. A bordo va una delegación que tiene el compromiso de traer a Mariana de Austria, la futura esposa de Felipe IV. La ruta en Italia será desembarco en Génova, y Velázquez tomará camino a Milán, Padua, para en el mes de abril estar

---

11 Corpus Velazqueño 2000.pags. 182 - 183. documento 206. 20 de octubre de 1647.

12 Corpus Velazqueño 2000. pags. 184 - 183. documento 207. 20 de octubre de 1647

13 Corpus Velazqueño 2000. pags. 184 -185. documento 208. 17 de diciembre de 1647.

en Venecia. En diciembre de 1649, Velázquez ya está en Roma, y con él su esclavo Juan de Pareja. Hay quien ha dicho que llevar un esclavo da postín y señorío; creemos que no sería así en la Ciudad Sagrada. Aquí tendrá que llevar a buen término negocios que su amo delegará en él, de ahí sabremos algo más de nuestro personaje, al que no se le menciona por su color, al que se le denomina "dominus", o "señor", nunca esclavo y que es hispano. Los documentos en que se le relacionan están firmados en la casa de Juan de Córdoba, que vive cerca de la Piazza Navona, hombre de confianza de Velázquez y agente de España en Roma.

En los tres documentos, y es muy interesante, se confirma que Pareja es de Antequera. El primero de ellos está fechado el 13 de diciembre de 1649, cuando Diego Velázquez encarga a Giovani Pietro del Duca y a Cesare Sebastiani, socios, la realización de copias en bronce de tres esculturas: un "Imperatore" del Jardín del Cardenal Montalto en Termini, un "Fauno" de la Logía del Palacio Caetani, en el Corso y un "Gladiatore" de la casa de Appolito Vitelleschi . El escrito termina de esta manera:

> *Item convengano, che d'Signor Don Diego, e Signor Don Gio: habbanò da procurare la licenza da chi bisognerà per formare le de statue, o di farli havere l'adito libero per dº effetto quia sic. (...) Acta Romae in domo habitis d. Domini Jois de Corduba. Dominus Andrea q. Berdi Gori Lucensis, et* **Dominus Joanne de Parecha q. alt. Jois de Antechero.** [14]

El segundo documento es del 6 de abril de 1650, cuando Velázquez encarga a Orazio Albricio la realización de las copias en yeso de tres esculturas que se conservan en el Jardín del Belvedere: el Nilo, Apolo y Antinoo. Aquí se aclara mejor el nombre de su padre, Juan.

> **Ioanne de Parecha quondam Ioannis de Antechera** *et Andrea quondam Bernardi Gori Lucense.* [15]

Y el tercero, el 13 de mayo de 1650, Velázquez alquila dos habitaciones en planta baja en el Hospital de la Iglesia de los Santos Cruz y Buenaventura de los Luqueses, por un año, renovable. En este documento le nombra Juan, hijo de Pareja.

Actum Romae Domi dicti Illustrissimi Domini Didaci positi in Regione Parionis presentibus **Domino Ioanne filio quondam alterius (..) Pareche Hispano,** *et Andrea filio quondam Bernardi Ghori presentibus testib*us [16]

---

[14]Corpus Velazqueño 2000. pags. 212 a 214. documento nº 244-a del 13 de diciembre 1649.

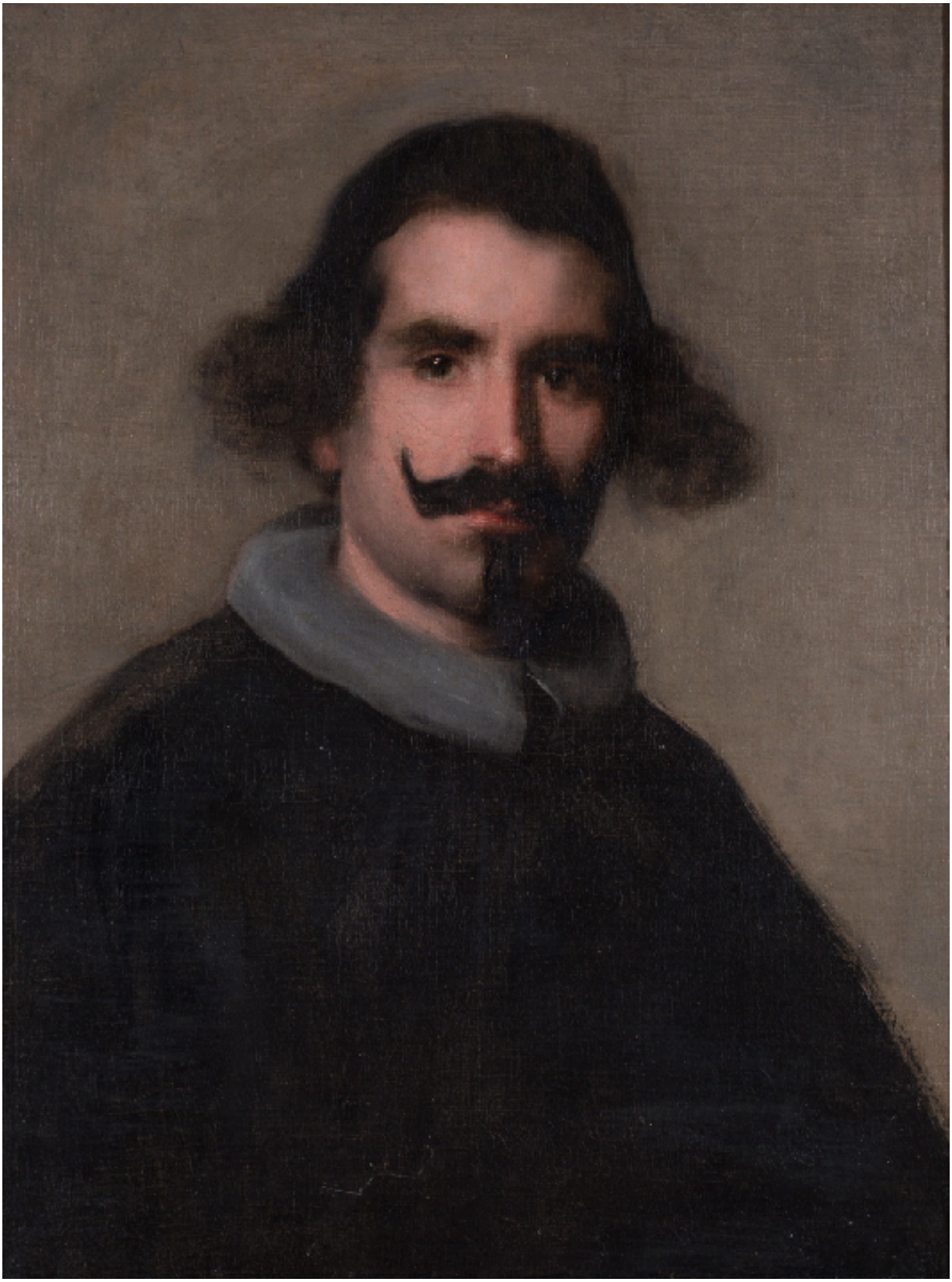
[15] Corpus Velazqueño 2000.pags.220 - 221. documento nº 250-a del 6 de abril de 1650.

[16] Corpus Velazqueño 2000. pags 224 - 225 . documento nº 253-a del 13 de mayo de 1650

En los primeros días del mes de enero de 1650, Velázquez era admitido en la Academia de San Lucas de Roma, y de ahí, a la organización artística de los “Virtuosos”. Para estos últimos pintará el famoso cuadro del retrato de Juan de Pareja. Aquel año de 1650 es año jubilar, año en el que la población que pasaría por el Panteón de Agripa, donde se ha ubicado el retrato para contemplarlo, sería mucho más que en cualquier otro año normal. La estimación de la obra fue espectacular. Velázquez se consagraba en Roma como pintor, y el protagonista del lienzo como persona. Desde aquel momento en que se expuso el cuadro, Pareja inició los primeros pasos para su libertad, como ocurrió meses después. El personaje se salía del cuadro para demostrar su valía como persona y artista. Muchos autores han visto en el retrato de Juan de Pareja, como un ensayo, una preparación de Velázquez para el genial y el mejor retrato hecho a un Papa, el de Inocencio X, que se mostraría públicamente en agosto de aquel año. Con los retratos de Pareja, de la Papisa, de Juan de Córdoba y de Inocencio X, que se hicieron por la misma época, de la mano de Velázquez, demostró y lo justificó siempre, que la representación de los más bellos y mejores podía estar a la misma altura estética de los más deformes y de los de más baja entidad social. Velázquez podía pasar de la plasmación genial de un esclavo a la genial representación de un Papa.

DIEGO VELÁZQUEZ .

DONNA OLIMPIA MAIDALCHINI (a) LA PAPISA.1650.



DIEGO VELÁZQUEZ. JUAN DE CÓRDOBA 1650. MUSEO CAPITOLINO, ROMA

DIEGO VELÁZQUEZ. RETRATO DE INOCENCIO X. 1650.

GALERIA DORIA PAMPHILI, ROMA

En este contexto artístico, de visualización de las obras de los grandes maestros italianos, nuestro Pareja, no debió quedar pasivo, tuvo que ir aprendiendo, sintiendo las distintas estéticas de Miguel Ángel, Bellini, Tiziano, Caravaggio, Carracci, Veronés, etc. Y hoy la pregunta es sabida, Pareja, cuando abandona el taller de Velázquez, no es un simple preparador de colores, el Maestro debió darle trabajos de encargos , trabajos de taller, como los que ejecutaría el que sería su yerno, Juan Bautista Martínez del Mazo. Y tuvo que ser así, porque nadie dejando un taller y sin ejecutar trabajos puede hacer las obras que distinguen a Juan de Pareja nada más que lo abandone.

DIEGO VELÁZQUEZ. FELIPE IV(LLAMADO EL DE FRAGA) . 1644.
COLECCIÓN FRICK, NUEVA YORK .

¿Qué trabajos haría Pareja para Velázquez en los días de Italia?. En la conferencia que dio Salvador Salort Pons en la Fundación Juan March, sobre el segundo viaje de Velázquez a Italia, saca la conclusión de que el Maestro debió de tener muchos compromisos dados los intereses de instituciones y particulares españoles en Roma, para que hiciera retratos del monarca. El maestro llevaría, sin la menor duda, bocetos de Felipe IV entre los materiales de pintura que portaría. [17]Sabemos que la basílicas de Santa María la Mayor quiere para su sacristía un retrato de Felipe IV, dado que él es protector de la institución. El retrato que hoy cuelga en sus paredes del monarca denota características de dibujo, color, espacialidad y otros elementos velazqueños que decantan que, si no fue Velázquez el que hizo el retrato, tuvo que hacerlo una persona muy allegada a él y conocedora de los bocetos que Velázquez guardaba. Si se compara el retrato de Santa María con el llamado de Fraga pintado en 1644, se distingue que el artista que lo hizo es muy buen conocedor de Velázquez y que conocía muy bien el tipo. Llegaríamos a la conclusión de que Velázquez, ocupado en obras mayores, decide que sea su siervo, criado y esclavo el que ejecute la pintura para la sacristía, de manera que, sin firmar, sería obra de Juan de Pareja, el único pintor que en ese momento sería capaz de hacer una obra de estas características.

En noviembre de 1650, pocas fechas antes de salir de Italia, Pareja obtendrá de su maestro la libertad. Ya lo leíamos al principio de este trabajo; en aquel documento se comprometía el liberto a estar cuatro años más con su señor. Suponemos que la aplicación de los cuatro años no sería con la severidad del estatus de esclavo, sino como un empleado en los quehaceres del taller y tratado como un ayudante o familiar. En enero de 1651 estaba en Venecia, viendo las obras de Tiziano, Tintoretto, Paolo Veronesse… que sin duda influirán en él, como veremos en sus trabajos.

Suponemos que hasta 1654, Pareja estará en el taller de Velázquez, trabajando como lo haría en Italia. No es raro que obras de esta época sean de facción de Pareja y no de Velázquez, aunque sí bajo su dirección. Esto es lo que se ha querido ver en el Retrato de un Caballero de la Orden de Santiago y en el Retrato de un Monje en el Museo Estatal del Hermitage. En ambos, como ocurre, y es estilo de Pareja en sus inicios, se desarrollan con un dibujo muy marcado en formas cerradas.

Hay biógrafos que quieren mantener que Juan de Pareja, no crearía su propio taller, sino que, siendo libre, siguió, a la muerte de su maestro (1660), en el taller de Martínez del Mazo, como decíamos, yerno de Velázquez.

Hoy, indiscutiblemente, la opinión es que formaría su propio taller y, consecuente a su momento pictórico, se fue despegando del estilo del maestro y recogiendo el espíritu artístico de la llamada Escuela de Madrid. Sus pinturas, que irán evolucionando en calidad, recogerán mucho del sentir veneciano, como apreciamos en el culto al color, los tonos cálidos y vibrantes, dándole importancia

---

[17] Salort Pons, Salvador. Velázquez en su centenario. El segundo viaje a Italia. Conferencia dada el 18 de noviembre de 1999 en la fundación Juan Mach. Madrid. (https://www.march.es/es/madrid/conferencia/velazquez-su-centenario-v-segundo-viaje-italia)

a los temas secundarios casi como si fueran los principales, exaltando la riqueza de los tejidos, joyas, etc. dejándose llevar por la libertad compositiva que lleva a la ruptura de la simetría y del punto de fuga.

SUS OBRAS.

En 1957, D. Juan Antonio Gaya Nuño decide, dados los escasos conocimientos que sobre el pintor Juan de Pareja se conocían hasta esa fecha, hacer un revisionismo de éste.

Inicia su exposición quitando los tópicos que sobre esta figura, generación tras generación, se han expuesto sin criterio crítico alguno sobre él. En primer lugar, niega que pintores como Burgos Mantilla, Tomás Aguilar, Francisco Palacios… catalogados como velazqueños, nada tenga que ver con los conceptos estéticos de Velázquez. Que tras Velázquez, a excepción de Juan Bautista Martínez del Mazo, no hay velazqueños, no porque no puedan serlo, sino porque no quieren. Lo mismo le aplica Gaya a Pareja; nosotros indicamos que no podrá olvidar su eclecticismo hacia el Maestro.

Los datos que aplicó Palomino se han ido repitiendo continuamente. Ya muchos de ellos los hemos ido indicando en la biografía de Pareja, que era de Sevilla. Nos deja pensar que nació en 1605 o 1606, de raza exótica, esclavo de Velázquez y como tal le sirvió, y nos contó la fábula de su libertad y poco más de su habilidad pictórica. Ceán Bermudez aportaría más tarde la catalogación de algunas obras de nuestro pintor. Pero donde de verdad se ha dado un corpus importante de su obra ,estilo y biografía, y un revisionismo culmen, ha sido cuando se ha hecho la exposición de Juan de Pareja en el Metropolitan de New York de la mano de David Pullins y Vanessa K. Valdés, con el apoyo de Luis Méndez Rodríguez y Erin Kathleen Rowe.

Todos los historiadores que han estudiado a Pareja están de acuerdo en que él, al abandonar el taller de Velázquez, se aparta estéticamente de su maestro. Pero hay que matizar esto: mientras está con su maestro, le sigue, aunque con cierta personalidad. Él estará trabajando para Velázquez, y después de conocer los primeros pasos de aprendiz, como moler colores, cortar lienzos, clavarlos y, alguna que otra vez, meterle los colores de imprimación, Pareja tuvo que ayudar a Velázquez en sus pinturas y éste hacer la vista floja y comprender que aquel muchacho tenía cualidades en el arte pictórico, y de ahí que no dudara en llevárselo consigo a Italia, para algo más que molerle los colores. Definitivamente, Pareja con él aprendió el arte de la pintura, olvidemos para siempre que el oficio lo hiciera a escondidas; ahora bien, trabajando para el taller, no para su interés personal.

RETRATO DE FELIPE IV. 1650 (Sacristía de Santa María la Mayor. Roma.)

JUAN DE PAREJA. RETRATO DE FELIPE IV.

SACRISTÍA DE SANTA MARIA LA MAYOR, ROMA

Hoy se cataloga la obra de Juan de Pareja desde el mismo año de 1650, reconociendo que es suyo el retrato de Felipe IV en la Sacristía de Santa María la Mayor.

En la Sacristía se expone este retrato en las paredes como agradecimiento y reconocimiento de que nuestro monarca tenía la deferencia de donar esta basílica la cantidad de 4.000 ducados anuales. Este retrato se sumaba a los 22 que ya había en la Sacristía, mostrando a los anteriores benefactores, entre ellos nuestro

Felipe III y Margarita de Austria. En este reconocimiento a Felipe IV se hará, más tarde en 1664, una escultura de la mano de Girolano Lucenti, representando a nuestro monarca con las insignias imperiales, con la intención de compararlo con Constantino, que, como sabemos, defendió el Pontificado.

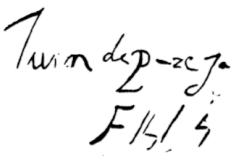
Que el retrato es de 1650 lo fecha Steven F. Ostrow[18], indicando que se hace un pago el 20 de mayo de 1650 para el retrato de Felipe IV en Santa María. Que se paga a un artista sin nombre y que se ha completado este retrato con el de su esposa Mariana de Austria. Hoy el de Mariana no se conserva en la Sacristía, sí el de Felipe IV. Sin la menor duda, dentro del prototipo del que se denomina retrato de Fraga de la colección Frick de Nueva York, que se hiciera en 1644.

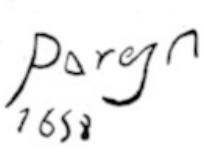
Velázquez llevaría, como hemos dicho antes, bocetos o cuadros más pequeños del monarca y de su familia, y ello para desarrollarlos en lienzos cuando no está presente el retratado. Será cuando estén Velázquez y Pareja en Roma cuando los de Santa María la Mayor le piden hacer ese retrato de Felipe IV. Que las formas de tratar el color, las líneas determinantes del cuadro, hacen descartar la obra del maestro, pero no descarta que lo hiciera Pareja, dado que sería el único que tendría poder para estudiar estos bocetos a que nos referíamos en poder del maestro, como lo determina Salvador Salort Pons.[19]

Determinada esta autoría, sacamos la conclusión de reconocimiento de que Pareja era tratado por el Maestro, como lo era Martínez del Mazo, con la salvedad de que Mazo es mucho más velazqueño en la forma de trabajar la pincelada en capas suaves sin limitaciones lineales; no llega a Velázquez, pero es quien mejor lo imita.

SANTA BARBARA.1655-56 ¿? (Colección privada)

En 1957, Juan Antonio Gaya Nuño, en la revisión que hace de Pareja, saca a la luz esta obra como de nuestro autor, y su base es que está firmada con un gran parecido caligráfico con la de la Huida a Egipto.





La primera firma es de Santa Bárbara, la segunda de La Huida a Egipto.

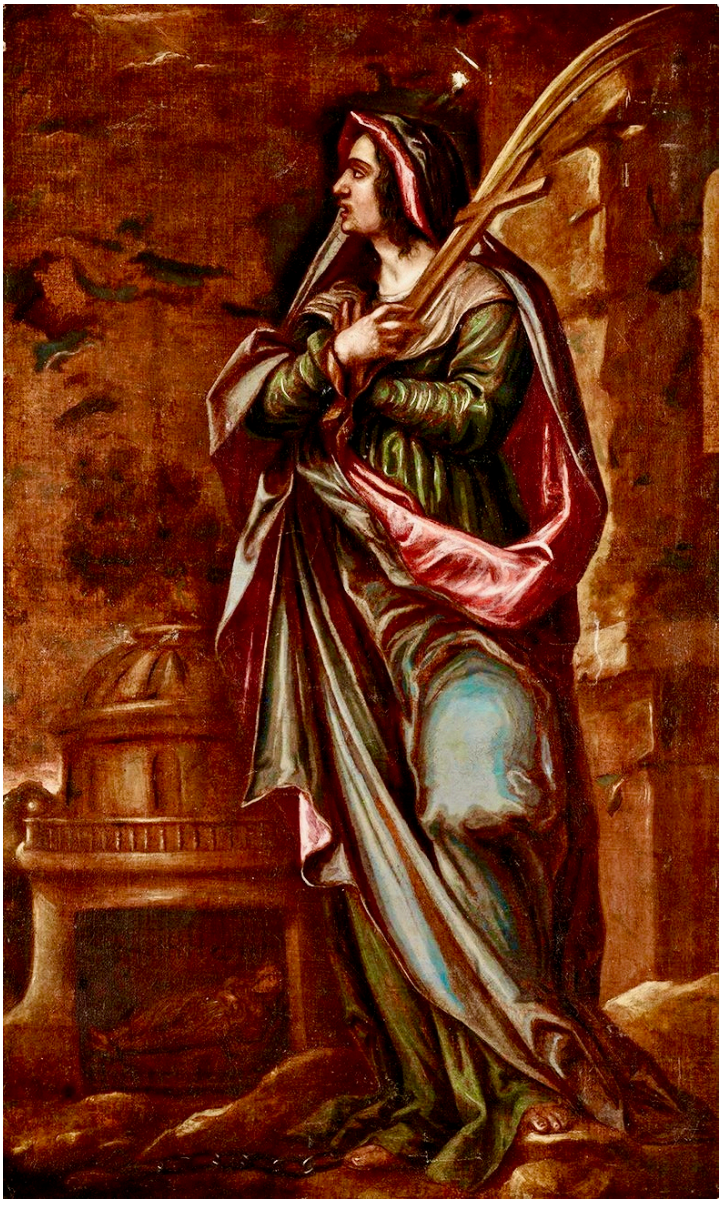
---

[18] Steven F. Ostrow. Patronage and Politics in Seicento Rome. En Art Bulletin. volumen 73. pags 89 -118. https://www.collegeart.org/publications/art-bulletin

[19] Salort Pons, Salvador. Velázquez en Italia. Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico. Madrid 2002.

Hay que anotar que la pintura hoy nos ha llegado muy deteriorada, visiblemente se puede apreciar en estos días que se está exponiendo en el Museo Municipal de Antequera (MVCA).[20]

De ello es testimonio el laboratorio de restauración ICONO I. and R. de Madrid (Illán y Romero). En sus talleres se ha hecho un estudio muy a fondo del aspecto material y colorístico del lienzo. Se dan las dimensiones del cuadro dentro del tipo de lienzo de poco coste, usual en Madrid, con las dimensiones entre 104 a 105 cm. que era la producción más corriente en los telares de la ciudad.



JUAN DE PAREJA. SANTA BÁRBARA 1655-56 ¿? COLECCIÓN PRIVADA (HOY EXPUESTA EN EL MVCA)

[20] Desde el 5 de marzo al 9 de junio de 2024. El coleccionista Ferrín Sánchez ha cedido la obra para su exposición. En el detalle de ser Pareja de Antequera.

Se reparó el lienzo con una cernada formada por cenizas de madera, calcita, negro de carbón, sílice y cola animal como aglutinante. Esta imprimación, como es obvio, se hacía para cubrir las irregularidades que pudiera tener la trama de la tela y con ello conseguir una superficie plana, ideal para pintar en ella. Esta imprimación le daba al lienzo un color grisáceo, que se perdía al darle una segunda capa de color más terroso. En esta pintura de Santa Bárbara, la segunda imprimación no se dio, quitándole con ello sustento a los colores que se plasmarían posteriormente.

Hecha esta única imprimación, Pareja pintó sobre ella con una tiza negra o carboncillos para estructurar las líneas compositivas del cuadro. Hecho que Velázquez no haría nunca. Hoy aún quedan trazas de estos carboncillos en la cruz, en las manos y en el perfil de la cara de Santa Bárbara, mostrándose cuando los colores que lo tapaban han desaparecido y de ahí esas manos raras y el contorno del rostro.

Rostro, ropas y otros elementos han perdido su soporte cromático, pero la zona más dallada es el espacio de cielo detrás de la santa. La alteración química que ha hecho que se pierda el color es por el uso del esmalte de cobalto, que sí da el

SANTA BÁRBARA. DETALLE DONDE NO SE HA PERDIDO COLOR

color deseado del azul ultramar, será por su baja calidad el más perdido de toda la composición, ya que con los aceites se degrada en el tiempo dando coloraciones pardas y verdosas.

Pareja debió usar, en lugar del cobalto, la azurita o, más caro aún, el lapislázuli. Se ahorró con una sola imprimación y usó pigmentos más económicos. También perjudicó a esta obra el uso de la calcita (carbonato de plomo de color blanco) cuando quiso tratarla con los azules celestiales que, si en su momento de ejecución se mostraban con cromatismos delicados y bellos, con el tiempo la calcita los fue alterando. De haber usado el albayalde, aún se seguirían viendo los azules en su creación original. Curiosamente, en el análisis hecho, se comprueba

que donde uso azurita, albayalde y bermellón, los colores permanecieron intactos. Claramente se puede apreciar esto en el rojo de las telas.

Dicho esto, sobre Santa Bárbara, hoy podemos decir que estamos ante un tarro de perfume, sin olor.

SANTA BÁRBARA. DETALLE, CON LA SIMBOLOGÍA DE LA CRUZ Y LA PALMA. EN LA CABEZA LA LLAMITA SÍMBOLO DE SANTIDAD USADO POR PAREJA

La vida de Santa Bárbara es contar una asombrosa e increíble historia. La santa nació en Nicodemia, hija de Dioscoro, y a los 16 años, mostrando inteligencia y hermosura, su padre la encierra en una torre, incluso antes de que ésta se termine, pues quedan por construir dos ventanas. El encierro es debido a la preocupación de su padre de que abandone a los dioses paganos por la nueva ciencia religiosa del cristianismo que propaga Orígenes. La niña consigue contactar por carta con aquel propagador, mediando Marciano. Leyendo los escritos de aquel se convence de la nueva religión, y en público escupe a los dioses paganos, haciendo que se construyan, no dos ventanas que quedan por hacer, sino tres en simbología del Espíritu Santo.

Su padre, conociendo esto, la golpea cruelmente, no consigue convencerla y la pone delante de los sacerdotes paganos que mandan torturarla para buscar su arrepentimiento. La azotan con látigos, le acercan llamas de candela, la golpean con martillos en la cabeza, le arrancan los pechos y la pasean desnuda ante el público. No arrepintiéndose, su padre toma la decisión de cortarle la cabeza. Nada más hecho esto, Dios le fulmina con un rayo de fuego de manera que no quedarán de Dioscoro ni las cenizas de su cuerpo. Los lugareños entierran a la santa, y en aquel lugar ocurren prodigios singulares que deciden que sus restos sean guardados en una urna enriquecida de oro y pedrería y suspensa de la bóveda del templo. Resumidamente, esta es la historia de Santa Bárbara, que algunos incluso han querido ver en ella rasgos esotéricos y relacionada con el Tarot.

SANTA BÁRBARA, DETALLE DE LA CRIPTA CON LA SANTA . SE APRECIA EL BUEN HACER CROMÁTICO EN LAS CADENAS.

Sabiendo esta hagiografía, Juan de Pareja nos pinta a una santa con elementos que no serán propios de su representación, como es que la santa lleve una cruz. Sí es propia la palma de mártir; en otras composiciones va con un cáliz y también en sus manos la torre, donde sufrió su cautiverio. Lo mismo podemos decir de las cadenas, que si pueden simbolizar su cautiverio, no conocemos antecedente; habría que decir que están magníficamente trabajadas.

Lo original es representar a la Santa en una segunda composición e historia, de ahí que pinte una arquitectura clásica cupulada, colocando el cuerpo muerto de la Santa en una especie de cripta. El desarrollar temas secundarios complementarios al tema principal será usado por Pareja en varias composiciones posteriores, como también lo hará la Escuela Madrileña.

Cuando miramos a Santa Bárbara, es fácil comprender que es una obra primeriza, ya hecha en su taller propio, ya independizado de Velázquez. Para poder completar la belleza perdida de los cielos del fondo, un alumbramiento en la parte superior del cuadro nos indica que sería parecido a los fondos que usará en *Judith y su doncella.* Solo hay que transportarlos y tendríamos lo que hoy se ha perdido por deterioro.

Santa Bárbara rehuye mostrarse frontalmente, ya que ello le llevaría a una composición espacial más compleja, que dado el momento primerizo de nuestro autor hace por eludirlo. Propio de ese momento es el uso de las tizas para estructurar la composición, hecho que también es raro en la Escuela Madrileña. No podemos decir lo mismo en el trabajo de las telas, que si hoy no tienen su colorido, están bien estructuradas, incluso en la dificultad de usarlas cubriendo la cabeza. Esto también lo veremos en la Huida a Egipto, donde se aprecia una mejor composición y trato de ellas.

Elemento distintivo de Pareja, ya dicho anteriormente, es el de colocar encima de la cabeza de Santa Bárbara esa “llamita “ que le da la santidad, en lugar del halo o aureola alrededor de la cabeza; esta “llamita” la desarrollará en toda su labor religiosa, casi como una firma.

La santa se ubica a la entrada de una arquitectura que podría ser la torre en la que su padre la encerró, en donde una lámpara, hoy casi desaparecida, cuelga del dintel de una puerta. Una luminosidad, de un hueco o ventana, le da profundidad al espacio interior.

LA HUIDA A EGIPTO.1658 (RIGLING MUSEUM. SARASOTA FLORIDA).

Durante mucho tiempo se ha creído que esta obra, fechada en 1658 y con elementos pictóricos muy parecidos a *Judith y su doncella (Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba),* era la primera de su cronología. Y en algunos aspectos se muestra con rasgos de ingenuidad, con un ángel muy barroco, que guía la borriquilla en la que descansa María y su hijo, ella tocada con paño sobre sombrero a modo de pamela, elemento muy parecido al que usará en su *Santa Barbara,* creemos anterior a esta. Detrás, San José, y al fondo una estructura

arquitectónica copulada, representando la ciudad que dejan, Belén; denotando el conocimiento arquitectónico italiano y la característica en Pareja de incluirlos en sus obras.

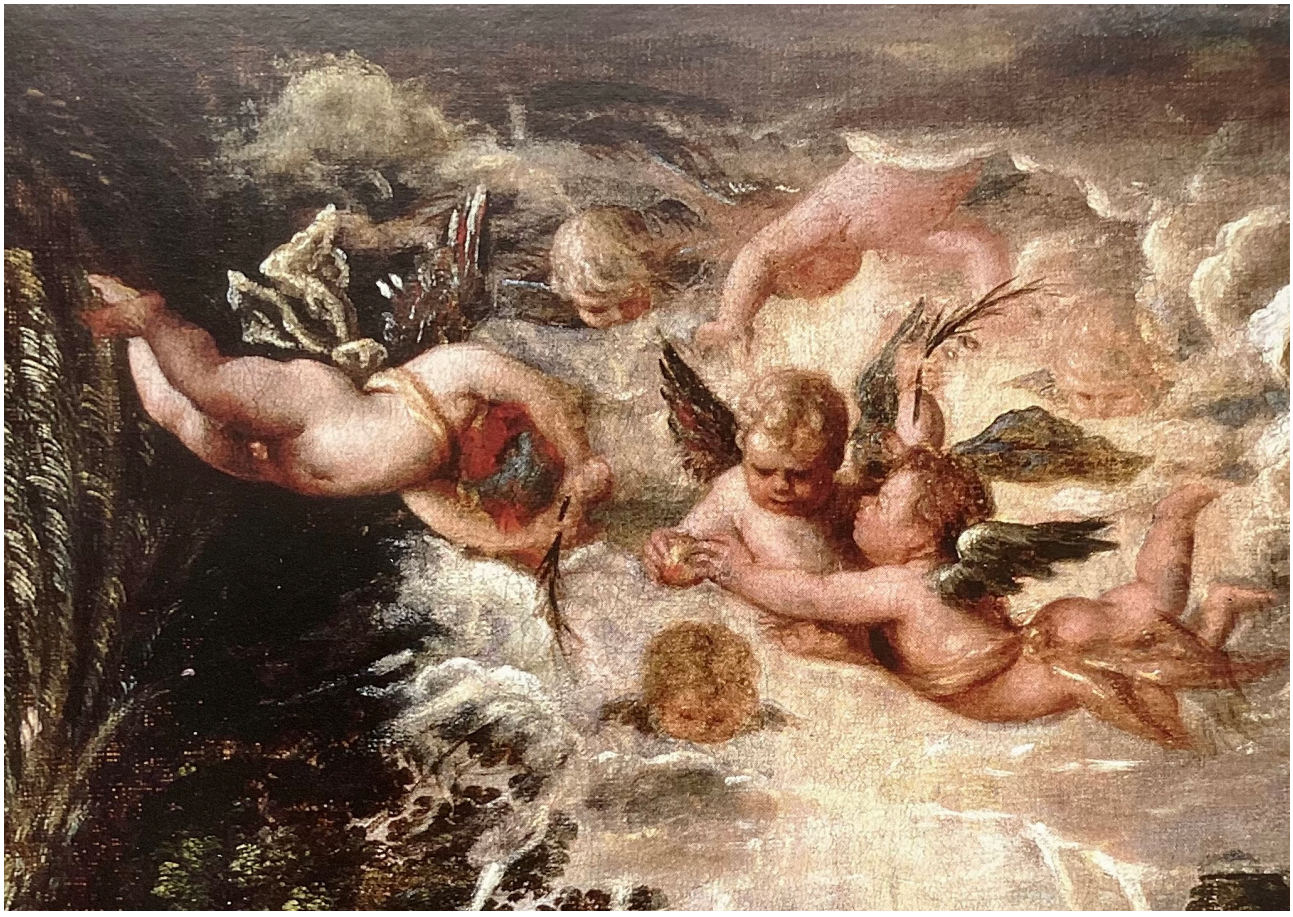
JUAN DE PAREJA. LA HUUIDA A EGIPTO. 1658. RINGLING MUSEUM OR ART SARASOTA, FLORIDA

La pintura no deja de reflejar inseguridad en su creatividad pictórica, y ello lo corrobora el análisis que se le ha hecho; analizando el cuadro se comprueba que tuvo modificaciones en la ubicación de los personajes.

El tema de la Huida a Egipto fue muy popular en esta época, tanto en España como en las posesiones de ultramar. El tema se conocía por grabados del Norte de Europa, destacando el que hiciera Ignacio Cornelius Marinus y más tarde Rubens.

El colorido se deja llevar por una paleta veneciana, acentuándose en el traje del ángel, donde destacan reflejos perfectamente establecidos y de hermosa brillantez, en donde los colores están muy bien resguardados por los blancos,[21] característica que se repite en Pareja. Con esta obra se dejaba claro que el maestro no quiere seguir los pasos de Velázquez, y sí los derroteros de la Escuela de Madrid que siguen Rizi, Antolines y Claudio Coello.

Es destacable lo que, detrás de María, está ocurriendo en Belén, matando a los Inocentes. Este interés por representar escenas aclaratorias se repetirá en otras obras de él.



LA HUIDA A EGIPTO. DETALLE DE LOS ÁNGELES EN LA PALMERA.

[21] El uso de la pintura calcárea, es cuando se usa como ligante colas celulosas y como pigmentos el sulfato de calcio.

Lo que se desarrolla en esta Huida es el momento apócrifo del “Milagro de la Palmera”, con la aparición de los ángeles alrededor de ésta, tema que se desarrolló más en Ultramar que en la Península, donde tenían más cabida las leyendas y los apócrifos. La escena es la historia del Evangelio del Pseudo Mateo, que nos cuenta que María, en el camino hacia Egipto, pasando por una palmera, sintió hambre y deseó comer su fruto. José le indicó que los dátiles maduros estaban a mucha altura y que le era imposible cogerlos. Como el Niño escuchó el deseo de su madre, hizo que la palmera se inclinara, y José de esta manera pudo ofrecerle a la Virgen espléndidos y azucarados dátiles. Además de ofrecer el fruto, sus raíces dieron agua que les sació. La Sagrada Familia pernoctará al pie de la palmera, y cuando partían a su destino, Jesús se volvió hacia la palmera y le dijo: “Yo te concedo, palmera, el privilegio de que una de tus ramas sea llevada por mis ángeles y plantada en el Paraíso de mi Padre. Mientras esto decía, he aquí que un ángel del Señor apareció sobre la palmera, y tomando una de sus ramas, voló hacia el cielo con ella en la mano”.

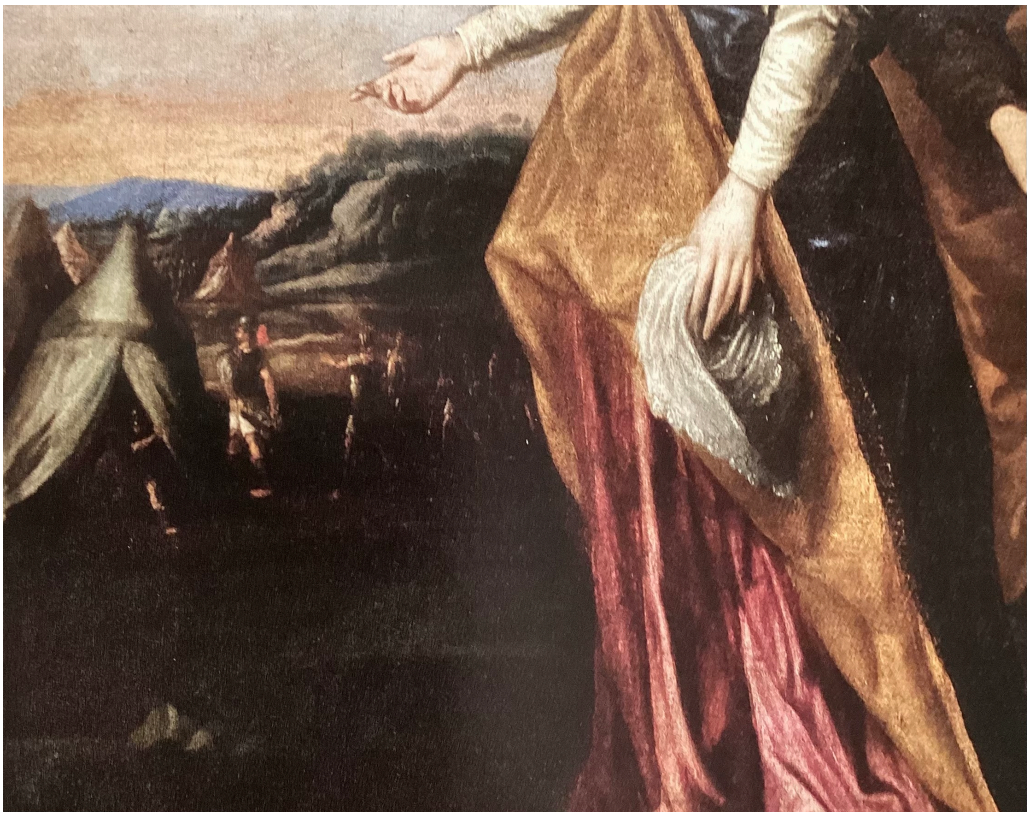
JUDITH Y SU DONCELLA.1658 (Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba)

JUAN DE PAREJA. JUDITH Y SU DONCELLA.1658. MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE CUBA. LA HABANA

Pareja toma el pretexto de que Judith no es una santa para revelar en su rostro la belleza de una cortesana. Aquí, como muy propio de nuestro maestro, la anciana se cubre la cabeza como lo hicieron Santa Bárbara y la Virgen en la Huida. Usará una paleta muy viva en los colores, rayando el virtuosismo manierista, mostrándolos vibrantes, como posiblemente hubieran sido los de Santa Bárbara de no haberse degradados y desvirtuados. Interesante es la comparación entre la belleza y juventud de Judith y lo desgajado de la vejez en la criada; con ello manifiesta un contraste en el uso de los colores vivos suavizados en Judith, muy del gusto veneciano, y pinceladas oscuras en la criada que nos recuerdan rasgos riberescos.

JUDITH Y SU DONCELLA . CONFRONTACIÓN
DE LOS ROSTROS

Es original el momento en el que desarrolla la escena. Lo hace cuando Judith marcha al campamento, mostrándose al espectador y seduciéndolo con su belleza, mostrando un rostro que nos parece velazqueño y dentro de ese eclecticismo de Pareja, que no es propio de la que será capaz de decapitar una cabeza. No sería igual su rostro, si la viéramos en la degollación o posteriormente con la cabeza de Holofernes. Esta representación nos aparta de lo terrible de la historia, que solo tiene un rechazo de lo que acontecerá en el saco que muestra la criada.



JUAN DE PAREJA.JUDITH Y SU DONCELLA. DETALLE.

CAMPAMENTO DE HOLOFERNES

Como decíamos en Santa Barbara, y en la Huida, una segunda historia, en este caso aclaratoria al personaje, se desarrolla en el interior de la escena al mostrarnos el campamento donde está el que sería degollado.

VOCACIÓN DE SAN MATEO. 1661 Museo del Prado.Madrid)

Sin dudarlo, es su mejor obra; así lo cataloga Carl Justi [22]. Contemplar a Jesús y a San Mateo es retrotraerse a la pintura de San Luis de los Franceses de Caravaggio. Obra que tuvo que conocer junto a Velázquez en su viaje a Roma. El esquema que sigue es reunir junto a una mesa a unos personajes, como lo hizo el milanés. De él quiere recoger el personaje que nos da la espalda y el joven de la escena, posiblemente un retrato junto a los de él y el personaje al fondo que le mira. Tenemos que anotar que compaginar retratos en un tema religioso no fue raro en la época.

JUAN DE PAREJA. VOCACIÓN DE SAN MATEO. 1661. MUSEO NACIONAL DEL PRADO. MADRID

La obra es muy barroca, de gusto norteño, en el hecho de individualizar a los personajes y en la representación detallística de los elementos decorativos del lienzo.

[22] Carl Just. Velázquez y su siglo. Espasa Calpe. Madrid.1953.

Nada hay de Velázquez, como no sea ese atisbo del eco de la doble luz de la ventana y de la antecámara que pueda recordar al Maestro.

Jesús queda despejado de la composición, mostrando junto a los demás personajes, ese gusto por el realismo de la escuela madrileña, y en concreto con Mazo, consiguiendo magistralmente representar este interior doméstico. Recogiendo el gusto de la paleta de esta escuela, configurando plenamente ese estilo y siendo él uno de los mejores y representantes de la década de1660. Desarrolla el tema de la Vocación en un ambiente de un interior de lujo madrileño.

VOCACIÓN DE SAN MATEO. DETALLE. CRISTO Y SAN MATEO

En el extremo izquierdo, Cristo, que abre sus brazos al recaudador de impuestos para incitarle a que le siga y deje su misión recaudatoria. Mateo, el bíblico Levi, se sienta rodeado de colegas ricamente vestidos alrededor de una mesa rectangular que se decora con una magnífica alfombra o mantel oriental, más propia de guardar un suelo. Cristo va acompañado de discípulos, que, como es señal de Pareja, llevan sobre la cabeza las llamitas que los configuran. Es interesante destacar la de San Mateo, que cubre la carita de un niño negro como queriendo

determinar un mensaje que no desciframos. Entre Levi y el otro recaudador aparece un bello niño tocado con lechuguilla y ricas ropas que desentonan. Dado que la lechuguilla fue prohibida por Felipe IV en 1623, queriendo indicar que fuera un aprendiz de aquel despacho, su belleza en rostro se nos antoja otro retrato.

Cuando representa espacios abiertos, Pareja gusta de introducir escenas accesorias en los fondos, aquí también ha querido hacer esto. Dentro de la composición se representa en la pared de enfrente un cuadro con el tema del pasaje de la Serpiente de Bronce. Momento que recoge la duda del pueblo de Israel sobre la misión de Moisés y de Dios de salvar a su pueblo. Este envió serpientes ardientes que mordían al pueblo, provocando la muerte de los dubitativos. El pueblo comprendió su error y pidió a Moisés perdón. Jehova, viendo el arrepentimiento mandó a Moisés que tomara una serpiente de fuego y la ubicara en un cayado, de manera que aquel que estuviera enfermo al mirarla sanaría. Moisés hizo una serpiente de bronce y la colocó en aquel cayado-mástil y aquel que la miraba, estando enfermo, sanaba. Es obvio que aquella pintura recurría al mensaje de la fe salvática. Puede que quiera recordar la libertad del pueblo de Israel de la esclavitud de los egipcios.

LA VOCACIÓN DE SAN MATEO.

DETALLE, REPRESENTACIÓN DEL PASAJE DE LA SERPIENTE

En el extremo derecho se desarrollan otros dos autorretratos; Pareja junto a otra figura de ropas aristocráticas al que se ha querido ver a Mazo. Nuestro pintor mantiene, solo él lo hace, la mirada al espectador, está, como lo hizo su maestro, de medio perfil. Esa mirada, muy distinta a la que desarrollara Velázquez en su retrato de Roma, se reafirma cuando en su mano muestra ese billete con su firma y fecha de 1661. El cliente de la obra tuvo que consentir esta gallardía del autor. Pareja aquí se dignifica plenamente, y como recoge Rachel Hunter Himes, parece seguir el pensamiento del sociólogo e historiador William E. B Dubois: “Hasta que el arte de la gente negra obligue al reconocimiento, no serán calificados como humanos”.

LA VOCACIÓN DE SAN MATEO DETALLE. AQUÍ ADEMÁS DE AUTORRETRATO DE PAREJA Y DEL RETRATO DE MAZO, EN EL PERSONAJE SENTADO SE HA QUERIDO VER A VELÁZQUEZ

¿Querrá Pareja decirnos, con esta obra de calidad, que dejó de ser esclavo físico en Roma y ahora estéticamente de su maestro? Hay quienes, para asentar esto ,indican que el personaje de espaldas podría ser el mismo Velázquez, basándose en el parecido del dibujo realizado por Juan de Alfaro en el Instituto Neerlandes de Paris. Colección Frits Jugt.

No sabemos si la obra fue encargo de una cofradía o gremio. David Pullins acierta al pensar que pudo ser un encargo de la Corte. En 1746, La Vocación está en un inventario que hace Isabel de Farnesio, esposa de Felipe V, de las obras que contiene el Palacio de la Granja de San Ildefonso. En 1766 estaba colgado en el Palacio de Aranjuez, para después pasar al Museo del Prado.

RETRATO DE JOSÉ RATES. 1664. (Museo de Bellas Artes de Valencia)

JUAN DE PAREJA.RETRATO DE JOSÉ RATÉS. 1664.

MUSEO DE BELLAS ARTE DE VALENCIA.

Se documenta que, en 1664, Juan de Pareja, por pintura y dorado en la capilla de San Isidro en la Iglesia de San Andrés de Madrid, percibirá pagos. Su labor se desarrolló en el Baldaquino de madera que diseñó Juan de Lobera, en el que estaban representados los santos Dámaso, Elpidio, Marcelo, Eugenio e Ildefonso. De esta obra, tras ser destruida en la Guerra Civil, no queda nada. Esta labor de dorar, pintar las imágenes y retablos era función del gremio de los pintores. Al parecer, la labor de Juan de Pareja fue la de imitar el jaspe y el mármol en las superficies. Aunque ya lleva diez años que dejó el taller de Velazquez, estos trabajos aportaban una seguridad económica y siempre la posibilidad de sacar trabajos después. Aquí conoce a Francisco Rizi, a Juan Carreño de Miranda, al escultor Pereira, a los arquitectos Lobera y a José Ratés.

En su trato con el arquitecto Ratés, cabeza de la dinastía de los Churrigera,[23] le hará su retrato, sin la menor duda, la obra a la que le pone mayor identidad velazqueña de todo su repertorio. No lleva la firma; a pesar de ello, Palomino le da la autoría y la cataloga como la mejor obra salida de él. El retrato está perfilado y delineado, lo que Velázquez no haría nunca, para ello despeja la linealidad con pinceladas que hacen sentir la luminosidad y el empaste del maestro, contrarrestando el claroscuro con un tratamiento del uso del albayalde que le da soltura en las mangas y en los reflejos de la espada. Nos representa a Ratés en la edad de cuarenta a cuarenta y cinco años.

Es esta obra de consideración estética. Que sabe trabajar los objetos, ya lo demostró en la Vocación. Que sabe trabajar las calidades de los objetos, nada más hay que mirar el cuero de la silla y la mesa, destaca la brújula dorada y el plano donde desarrolla su arquitectura. En la representación personal, ennoblecía la labor del arquitecto. Ratés aparece de frente, la espada al cinto, tocada por su mano izquierda sobre el símbolo de su categoría social, en traje de empaque. A la derecha, el instrumento de trabajo anunciando su labor intelectual de arquitecto. Juan de Pareja demostraba que podía hacer La Vocación de San Mateo, fingir mármoles en las paredes y pintar este magnífico retrato; que hay que decir que nada tiene que ver con los retratos de Velázquez, aunque se le acerque a ellos.

---

[23] Concretamente padrastro de Churriguera el Viejo y abuelo político de Jose de Churriguera el Mozo. Kubler, George. Ars Hispaniae. Arquitectura siglos XVII y XVIII. Plus Ultra. Madrid. 1957. pag.138.

RETABLO DE SAN ISIDRO EN SAN ANDRES DE MADRID. ANTES Y DESPUES DE 1936

RETRATO DE FELIPE IV. mitad 1660 (Columbia Museum of Art,South Carolina)

En el billete que sostiene Felipe IV se puede leer “ F/ Se noir/ Juan de Pa/xexa”. La referencia de paternidad de que la obra sea de Pareja la desarrolla David Pullins basándose en el modelado de la cara y en el amplio manejo de la pintura de este retrato, comparables a las del retrato de Felipe IV, en la sacristía de Santa María la Mayor en Roma. El retrato sigue los cánones que desarrollara Velázquez a la hora de pintar al monarca, como podemos apreciarlo en la National Gallery de Londres y el que guarda el Museo del Prado de Felipe IV.

JUAN DE PAREJA. RETRATO DE FELIPE IV. DE AMEDIADOS DE 1660 (COLUMPIAC MUSEUM OF ART. SOUTH.CAROLINA

Si Pareja es capaz de recoger la fisonomía del rey en estas fechas, esto hace pensar que la relación con Velázquez no se rompiera bruscamente en 1654, y que al menos él pudiera tener acceso a los bocetos del monarca. La pintura se hizo con el formato idéntico al del Prado; hoy ha sufrido modificaciones, recortando la parte baja del retratado.

VELÁZQUEZ. FELIPE IV. 1623.MUSEO DEL PRADO

La representación del monarca se desarrolla dentro del gusto de Felipe IV por la sobriedad del traje oscuro conseguido por el uso del palo de Campeche. Su mano izquierda guanteada, como en la representación de la National Gallery, se apoya en el pomo de la espada, mientras el guante derecho se posa en el bufete sobre el que descansa el sombrero de copa. Al igual que en el del Prado, esta pose sirve para testimoniar el compromiso en la justicia y la defensa de sus reinos. También en ambos el billete indica la firma de su autor.

VELÁZQUEZ.FELIPE IV, EN CASTAÑO Y PLATA
1632.NACIONAL GALERY LONDRES

Símbolo de su linaje, era maestre de la rama española de la Orden del Toisón de Oro, es la cadena que lleva portando el emblema de la piel de oveja con escamas de oro que Jasón robó de la Cólquida. Es lo único que rompe el atuendo sobrio del monarca, que se adorna con valona.

Destacable es el adorno del cortinaje de rojo bermellón, que no aparece en el retrato del Pardo, dentro del gusto de Pareja y de la escuela madrileña; el que vemos en el National recoge el color rojo apagado de Velázquez.

RETRATO DE UN PROVINCIAL CAPUCHINO. 1661 (Museo Estatal del Hermitage, San Petersburgo).

En la interpretación de la fecha, podía ser 1651 o 1661, dado su mal estado para interpretarla. David Pullins, y es lo más lógico, da como fecha la de 1661, dada la calidad del retrato, así como la magnífica exposición psicológica del retratado. Es tan de buena factura que en un principio se le atribuyó la paternidad a Francisco Rizi, antes de que se pudiera leer: “J. de Pareja fecit 16¿?1.

JUAN DE PAREJA.RETRATO DE UN PROVINCIAL CAPUCHINO.1661. MUSEO ESTATAL DEL HERMITAGE. SAN PETERSBURGO

El retrato es de un hombre de iglesia, representaciones muy asiduas, tanto en los maestros de referencia como Rubens, Dyck etc. y los que le siguieron de la Escuela Madrileña.

Gaya Nuño, sin argumento estilístico, y solo con la firma de Pareja al dorso, como ocurrió con el del arquitecto Ratés [24] no se pronuncia, ni en favor ni en contra de que la obra sea de Pareja. Pullins sí la incluye de su autoría.

INMACULADA CONCEPCIÓN.+/-1660 (Iglesia de Santa Lucia. El Almiñe. Burgos.)

JUAN DE PAREJA. INMACULADA CONCEPCIÓN. +/- 1660.

IGLESIA DE SANTA LUCIA. EL ALMIÑE. BURGOS

[24] Gaya Nuño- 1957. pag. 283.

En las representaciones religiosas, como hemos visto en las otras obras, Pareja quiere mostrarse original, asumiendo el gusto, ya dicho, de la Escuela Madrileña. De ahí su destacado barroquismo en la composición, e impregnado el lienzo del colorido luminoso con el que se apartaba de su maestro, siguiendo a Rizi, Carreño y Claudio Coello, como acertadamente refiere Pérez Sánchez.[25]

El cuadro debió llegar a El Almiñe, cuando algunas de las familias que tendrán conexión con la Corte, como los Zorrilla o los Fernández de Valdivieso, muy bien pudieron adquirirlo y donarlo a la iglesia de Santa Lucía.[26] Esta Inmaculada va firmada en el ángulo inferior izquierdo con Juan Pareja f…8.

La Virgen posa sus pies en una luna invertida. De estructura corpórea alargada, vestida de túnica blanca y protegida con manto azul que denota el empuje del viento mientras su cuerpo se mantiene estático. Su cuello se adorna, de forma muy original, con broche dorado y cabecita de ángel. Sus manos se unen en sentimiento de oración y candor. Su cabeza de rostro de mirada baja y melena cayendo en inusual tamaño en mechones ensortijados sobre los hombros y pecho. Nos retrae esta Inmaculada a la de Rizi en el Museo de Cádiz. La simbología de Cristo en la representación solar ocupa casi toda la estructura corpórea al rodear la parte superior de su cuerpo. Una fogonada de luz procedente de Dios Padre acoge a la Virgen. A su alrededor, las letanías lauteranas. El fondo y las arquitecturas nos parecen comparables a las de la Huida a Egipto. La calidad cromática denota un paso más en la evolución del artista, en su personalidad.

INMACULADA CONCEPCIÓN.1/2 de la década de 1660 (Colección Privada)

Esta Inmaculada sale a la luz cuando la da a conocer Lafuente Ferrari,[27] dentro de las muchas que se hicieron en Madrid sexcentistas, demostrando que Pareja sabe evolucionar en calidad en su labor mariana, con un avance en el dominio técnico y pictórico que se expresa en la pose y en el mejor trabajar de las telas del manto. Aquí sigue la luna invertida, pero ahora con la serpiente, la bestia vencida. Al fondo, usando elementos arquitectónicos de la letanía para constituir un suelo urbano distante, que nos recuerda a Pacheco. El estilo sigue los pasos de la Escuela Madrileña y nos parece recordar a Rizi, en su Inmaculada de la Capilla del Carmen en San Ginés de Madrid. El gusto por ubicar paisaje al fondo también nos lleva a Francisco Camilo en esta capilla del Carmen.

Las claras entonaciones azules y plata, y los fondos amarillos dorados siguen apartando a Pareja de Velázquez, aunque Doval Trueva quiere ver en los toques

---

[25] Pérez Sánchez, Alfonso E. Pintura barroca en España. Cátedra, Madrid. 1992. pags.239 -242.

[26] Asi lo documenta Rene Jesús Payo Hernan en un artículo en Archivo español de arte tomo 86 nº 341 pags 60 -64. Que toma de Jesús Arce Garcilla de su libro " La vida diaria de un pueblo de las Merindades".

[27] Lafuente Ferrari, Enrique. Cuadros de maestros menores madrileños. Arte Español. 1941.T-I pags. 22 - 24.

JUAN DE PAREJA.INMACULADA CONCEPCIÓN

SOBRE 1660. COLECCIÓN PRIVADA

dorados en los bordes de las mangas y de la túnica, trabajados de manera muy suelta, con toques velazqueños[28].

INMACULADA CONCEPCIÓN. finales década 1660 (Colección privada , Madrid)

Parece querer dar un colorido más suave en relación a las anteriores Inmaculadas. No pone elementos arquitectónicos, y parece seguir la manera de Carreño de Miranda.

Como en las anteriores Inmaculadas se aprecian, las llamitas que rodean la cabeza de la Virgen en ese formato que ya hemos dicho propio de Pareja.

---

[28] Doval Trueva, María del Mar. Los velazqueños: pintores que trabajaron en el taller de Velázquez. Tesis Doctoral. Madrid 2004. pags. 225

JUAN DE PAREJA. INMACULADA CONCEPCIÓN. SOBRE 1600.COLECCIÓN PRIVADA

EL BAUTISMO DE CRISTO. 1667 (Museo del Prado. En depósito en el Museo de Huesca)

Es otra de las grandes obras de Pareja, demostrando con ella que es un pintor de calidad y de creación propia. Gaya Nuño la considera su obra maestra.

El Todopoderoso, con el Imago Mundi en su izquierda, bendice con su derecha y con la representación de la Paloma a toda la humanidad. Desde ella, un haz de luz triangular, como ocurría en la Inmaculada de El Almiñe, ilumina a Jesús, postrado ante su primo el Bautista en un caudaloso y plácido Jordán.

EL BAUTISMO DE CRISTO.1667. MUSEO DEL PRADO EN DEPÓSITO MUSEO DE HUESCA

Juan porta ya el símbolo designado a Jesús de la cruz, ahora de caña, con la misiva de Ecce Agnus Dei, simbolizando que se hará la palabra de Dios y recogida en la figura del cordero que con despreocupación abreva.

Tres hermosos ángeles, magníficamente vestidos, de figuras estilizadas, de dinamismo y fuerte colorido, portan las ropas del Mesías. Aprovecha Pareja la representación de ellos para demostrar su dominio de las calidades de la composición y de los efectos de movilidad a que se prestan las telas, llenas de cromatismo y dentro del gusto veneciano.

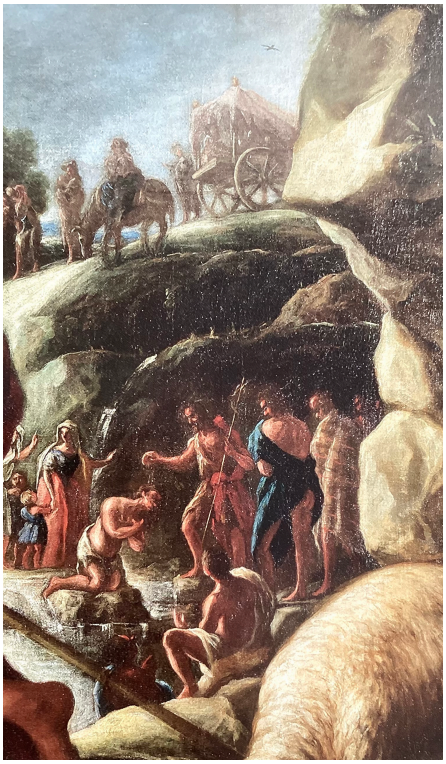
El paisaje le sirve para describir dos escenas en las que será protagonista San Juan Bautista. En una, se le ve bautizar a los acólitos seguidores de la nueva doctrina, en la otra, en un bosque, predica la palabra de Dios. Al fondo, unas arquitecturas palaciegas con rebaño de ovejas, elementos que son muy del gusto

de Pareja. Ambas escenas narrativas en profundidad hacen que la composición esencial del Bautismo se configure perfectamente en el plano principal.

EL BAUTISMO DE CRISTO. DETALLE

Aunque David Pullins quiere ver un antecedente e influencia en la pintura de Pacheco, Los ángeles sirviendo a Cristo del Museo Goya Castres,[29] Francia, nos parece la opinión algo forzada. No así cuando compara la movilidad de las telas de los ángeles con las que se muestran en la flagelación de San Jerónimo en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, de Valdés Leal.

[29] David Pullins. Juan de Pareja Biographical sketch. Juan de Pareja.Afro-hispano painter in the age of Velázquez. The Metropolitan Museum of Arte. New York.2023. Pags. 132-133.



EL BAUTISMO DE CRISTO. DETALLES DE LA OBRA . EL BAUTISMO DE LOS SEGUIDORE, PREDICANDO LA PALABRA DE DIOS Y EL PAISE CON LAS OVEJAS

EL BAUTISMO DE CRISTO. DETALLE DE LOS ÁNGELES DE CLARA
INFLUENCIA DEL GRECO

FRANCISCO PACHECO. LOS ÁNGELES SIRVIENDO A CRISTO

VALDÉS LEAL. 1657 . LA FLAGELACION DE SAN JERÓNIMO. MUSEO BELLAS ARTES DE SEVILLA

LA COMUNIÓN DE SANTA MARÍA EGIPCIACA. 1667. (Edmund Peel y Asociados Madrid)

JUAN DE PAREJA. 1667 COLECCIÓN PRIVADA

Sigue casi literalmente la composición del Bautismo de Cristo, aunque en un soporte de menores dimensiones. Se repiten dos de los ángeles del Bautismo, destacando el que porta la copa, dándonos dominio de representación en la calidad matérica de ella, así como el Todopoderoso. Lo mismo hay que decir en la plasmación del paisaje, que se hace semejante por el gusto por las arquitecturas. Doval Trueva cree que, dadas las dimensiones de la obra, podría haber sido un cuadro preparatorio para otro de mayores dimensiones.[30]

La escena recogida es cuando San Zósimo de Palestina le da la comunión a María Egipciaca, que, arrepentida de su vida disoluta, se retiró al desierto para vivir el resto de sus años como ermitaña. Allí vivió 47 años de soledad hasta que se encontró con San Zósimo, que, viéndola vivir desnuda y comiendo de las yerbas que conseguía, la cubrió con su manto. Tras narrarle María su vida, recibió la comunión. Prometió el santo volver al año siguiente. María, aquel mismo día que

[30] Doval Trueva. 2004. pag. 236.

tomara la eucaristía, dejaba de existir, así estaba escrito en la arena que había justo a su cabeza, y así estuvo su cuerpo incorrupto hasta que llegó San Zósimo un año después, como habían concertado. Esa última comunión es la que recoge Pareja, mostrando a María cubierta con la tosca capa del santo. Un ángel ilumina con antorcha y hace de enlace entre las dos santidades. La figura de San Zósimo, como podemos apreciar, está muy dentro del estilo del Greco, al igual que el Bautismo de Cristo.

EL MATRIMONIO MÍSTICO DE SANTA CATALINA. 1669 (Santa Olaja de Eslonza, Gradefes. León)

JUAN DE PAREJA. 1669.EL MATRIMONIO MÍSTICO DE SANTA CATALINA. SANTA OLAJA DE ESLONZA. GRADEFES . LEÓN

Como ocurre en Santa Bárbara, el lienzo ha perdido con el tiempo pintura, con zonas de abrasión como resultado de no haber tenido esmero sobre ella, teniendo en cuenta el lugar donde estaba. Aunque es legible, la composición ha perdido colorido irremediablemente, no pudiéndose ver el colorido suelto y animado de los derroteros por los que marchaba Juan de Pareja.

En la última etapa de nuestro pintor, le seducen las composiciones cargadas de muchos personajes, en este caso veinticuatro, lo que demuestra los retos de complejidad a los que quiere llegar, como lo hace en su momento el mismo Claudio Coello por la misma fecha, coincidiendo en representaciones teatrales en las que el dinamismo y lo complejo nos llevan al gusto por el barroquismo flamenco. Las arquitecturas no se desarrollan en un segundo plano; ahora son partícipes de la escena, y de los personajes. Hoy es pena su deterioro para identificar a los componentes, que representados de forma abigarrada no pierden claridad.

CLAUDIO COELLO.1669. LA VIRGEN CON EL NIÑO ENTRE LAS VIRTUDES TEOLOGALES Y SANTOS

Aunque el nombre de la pintura sea El Matrimonio Místico de Santa Catalina, habría que añadirle de Siena y de Alejandría; ambas llegaron al matrimonio místico con Cristo. La de Siena está representada en la parte superior derecha con traje

MATRIMONIO MISTICO. DETALLE. SANTA CATALINA DE SIENA

negro, protegida por una figura de gran parecido a la de Catalina de Alejandría, postrada a los pies de la Virgen y el Niño. La protectora de Catalina de Siena lleva en su mano izquierda un copón conteniendo en él la sagrada forma, el único alimento del que se nutría la santa en sus prolongados periodos de ayuno. La de Alejandría, claramente con los símbolos de su martirio, la Rueda con cuchillas afiladas que no pudo matarla y la Espada con la que Majencio la degolló, brotando de su cuello leche en lugar de sangre. Un arcángel, arropado por ángel y puti, con su lanza muestra el dominio absoluto sobre el mal.

MATRIMONIO MÍSTICO. DETALLE.LOS ÁNGELES

Ambas en sus vidas demostraron su cultura y preparación, siendo la de Alejandría patrona de los filósofos, simbolizando esto en la lectura que un franciscano, orden de la de Alejandría, y un dominico, orden a que pertenecía Santa Catalina de Siena, hacen de sus escritos ante la Iglesia. Detrás de ellos se aprecian en una mano una llave y una daga, símbolos de San Pedro y San Pablo.

EL MATRIMONIO MÍSTICO.DETALLE.
DISTINTAS ORDENES Y SAN PEDRO Y SAN PABLO

Pena, como decíamos arriba, el deterioro de la tela, que quizá ha hecho perder esas llamitas tan peculiares que Pareja distingue a los santos en lugar de los halos, siendo la única pintura en donde no los hemos visto.

PERRO CON VELA Y LIRIOS. 1660. (Museo de Arte de Indianápolis)

Hemos ubicado esta última pintura atribuida a Juan de Pareja, por entender que es un fragmento de una obra mayor. Que comprendería la figura de Santo

Domingo, dados los elementos simbólicos que solo han quedado de aquella. En el trozo que exponemos se encuentra la firma de Pareja, y el estudio que hizo el museo de Indianápolis al adquirirlo lo cataloga de él.

JUAN DE PAREJA. 1660. PERRO CON VELA Y LIRIOS.

MUSEO DE ARTE DE INDIANÁPOLIS

Basándonos en lo que vemos, un perro que sostiene una vela, lirios y un globo terráqueo a su lado, sacamos la conclusión de que se trata de elementos que los relacionan con Santo Domingo de la Calzada.

En su hagiografía se cuenta que, mientras su madre, la beata Juana de Aza, lo llevaba en su vientre, soñó que alumbraba a un perro que portaba una antorcha en la boca. La beata, incapaz de comprender aquel sueño, busca su interpretación en Santo Domingo de Silos. Allí, el monasterio se le hace comprender que su hijo ha nacido para encender en el mundo, en los corazones humanos, el fuego divino de Cristo con su predicación. En agradecimiento a la interpretación, la beata puso a su hijo el nombre de Domingo. Se ha asociado el perro del sueño con su nombre; Domingo viene de Dominicus, que significa Señor. A los seguidores se les llamó

Dominicanus, esto es, Dominicos, de Dominus, Señor y Canis, perro. De ahí que a los dominicos se les llame los Perros del Señor.

El fragmento denota calidad en las naturalezas muertas. Ya sabemos el buen hacer de Pareja en estos elementos, como hemos podido comprobar en todo lo expuesto. No le es difícil conseguir las calidades matéricas, como aquí se demuestra.

PERRO CON VELA Y LIRIOS. DETALLE

Y con esta última obra, que según los catálogos sobre Juan de Pareja, se pueden dar con autenticidad, concluimos esta exposición dando paso a las obras que son consideradas de posible autoría y que se han atribuido a nuestro pintor.

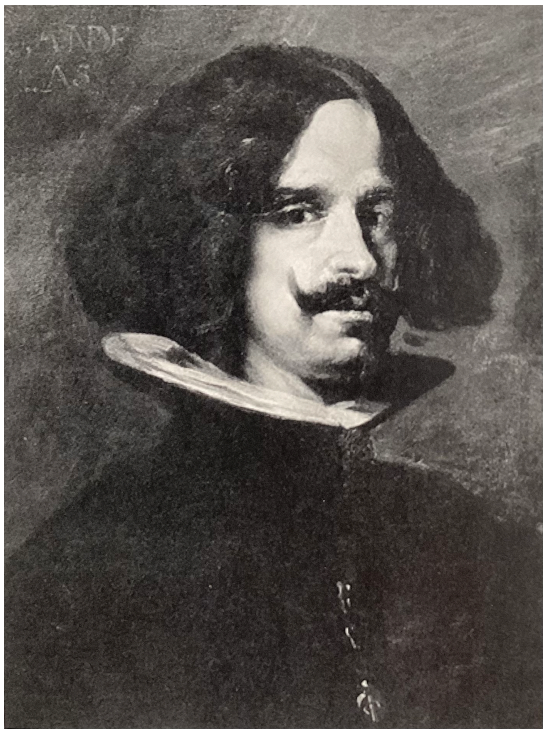
PINTURAS ATRIBUIDAS A JUAN DE PAREJA.

RETRATOS DE FELIPE IV Y MARGARITA DE AUSTRIA. SAN CARLOS DEL CORSO ROMA

RETRATO DE PELIPE IIII. COLECCIÓN PRIVADA

RETRATO DEL PRINCIPE BALTASAR CARLOS.

MUSEO NACIONAL DEL PRADO. MADRID



RETRATO DE VELÁZQUEZ.

COLECCIÓN PRIVADA

CABALLERO PORTANDO EL TRAJE DE LA ORDEN DE SANTIAGO. MUSEO ESTATAL HERMITAGE SAN PETERSBURGO

(Esta pintura lleva por detrás “Pareja”. Esta muy relaciona con el trabajo pictórico con el caballero de Stuttgart)

RETRATO DE UN CABALLERO.
STAATSGALERIE. STUTTGART.

Tiene muchas connotaciones pictóricas con el retrato de Ratés, en detalles de la manga y la espada con el uso de la pincelada blanca, así como en el tratamiento del rostro)

RETRATO DE D. ALONSO MORA Y VILLATA.
SOCIEDAD HISPÁNICA DE AMERICA
NUEVA YORK.

(Las mismas indicaciones dadas arriba se pueden aplicar a este retrato del malagueño D. Alonso Mora)

RETRATO DE AGUSTÍN MORETO Y CABAÑAS. MUSEO LAZARO GALDIANO. MADRID.

(Muchos autores dan la autoría a Pareja de esta pintura)

ATRIBUIDO A ANTONIO VAN DE PERE .BATALLA DE CANANEOS CONTRA HEBREOS . MUSEO DEL PRADO. MADRID.

(Hay una inscripción en el bastidor con “Juan de la Pareja (el mulato) / año 1660-1 / autor de la Vocación de San Mateo de Sevilla”

RETRATO DE D. MARTÍN DE LEYVA. HISPANIC SOCIETY OF AMERICA DE NEW YORK.

Junto a estas obras en la Hispanic Society of America de Nueva York hay un lienzo con el retrato de don Martín de Leyva de 0,98 por 0,77. Que tiene más inclinaciones a que sea de Velázquez que de Pareja. Dudamos que sea del maestro de Las Meninas.

Gaya Nuño, además atribuye a Juan de Pareja en la Colección de Aguado, " Retrato de un muchacho", "Dama vestida de monja" "Busto de caballero" . Estas pinturas aparecieron en el catálogo de venta en 1843. Hoy están en paradero desconocido. Ceán Bermudez mencionó que en la Iglesia de Recoletos de Madrid había una Pareja, un San Juan Evangelista, San Oroncio y una Virgen de Guadalupe

Con estas pinturas atribuidas a nuestro pintor antequerano Juan de Pareja, damos conclusión a esta revisión de su labor pictórica. Labor que no hubiéramos conseguido exponer de no tener el apoyo de la documentación textual, bibliográfica y fotográfica de la recopilación hecha en el Catálogo que sobre Pareja ha significado la exposición THE MET en el 2023.

BIBLIOGARAFIA:

Palomino de Castro y Velasco. El museo pictórico y escala óptica: practica de la pintura en que se se trata de el modo de pintar al oleo temple. Madrid 1796. Copia digital. https://datos.bne.es/resource/XX2119434.

Aterido Fernández, Ángel. Corpus Velazqueño. Documentos y Textos. Madrid Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. 2000.

David Pullins. Juan de pareja Biographical sketch. Juan de pareja. Afro-Hispano piante in the ate of Velázquez. The Metropolitan Museum of Arte. New York. 2023.

Aterido Fernández, Ángel. Corpus Alonso Cano. Documentos y Textos. Madrid Ministerio Educación, Cultura y Deporte. Madrid 2002.

Salort Pons, Salvador. Velázquez en su centenario: el segundo viaje a Italia. Conferencia el 18 de noviembre 1999, Fundación Juan March. Madrid. https://www.march.es/es/madrid/conferencia/velazquez-su-centenario-v-segundo-viaje-italia.

Salort Pons, Salvador. Velázquez en Italia. Fundación de apoyo a la historia del Arte Hispánico. Madrid. 2002.

Gaya Nuño, Juan Antonio. Revisiones sexcentistas: Juan de Pareja. Archivo español de arte. 30. nº 120 octubre-diciembre, pags. 271-185.

Carl Justi. Velázquez y su siglo- Espasa Calpe. Madrid 1953.

Payo Hernanz, Rene Jesús. Una inmaculada de Juan de Pareja. Archivo español de arte. Tomo-86 nº 341. pags. 60-71.

Doval Trueva, María del Mar. Los velazqueños: pintores que trabajaron en el taller de Velázquez. Teis doctoral. Madrid. 2004.

Kubler, George. ArsHispaniae. Historia Universal Arte Hispánico . Vol. XIV. Arquitectura siglos XVII y XVIII Plus Ultra. Madrid 1957.

Fracchia, Carmen. La lucha afrohispana por la libertad en la España moderna y contemporánea . https:// eprints.bbk.ac.uk/id/eprint/16051/

Parisi, Antonella. Apéndice Documental: Transcripción de documentos relacionados con Velázquez en Italia. Escultura para el Alcazar. Editado por Jose María Luzón Nogué. Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 2007.

Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte Tomo III Madrid 1941.

Bernard Vicent y Cecile Vicent Cassy. Juan de Pareja, esclavo, maestro y modelo en la España de la época moderna. Reflexiones sobre una excepción. Reflejos de la esclavitud en el arte. Editorial Tirant Humanidades. Valencia. 2021.

Fracchia, Carmen. El olvido de labras. IV Congreso Inter de Teoria e Historia del Arte. XII jornadas CAIA. Buenos Aires. 2007.

Fracchia, Carmen. Metamorphose of the self en earles. modern Spain. Slave portraiture and the case of Juan de Pareja.

Ramos Sánchez, Miguel Ángel. En torno a Velázquez. Biblioteca Virtud. Conserjería de Educación. Comunidad de Madrid. 1999.

Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Año LI. 1 y 2 trimestre. Madrid.1847 pags. 55…

Payo Hernanz, Rene Jesús. Una Inmaculada de Juan de Pareja.Archivo Español de Arte. V.86. Febrero, marzo. 2013. pags.49-76.

Catalogo MVCA. Juan de pareja. Santa Bárbara. Museo de la Ciudad de Antequera. PODIPRINT. Antequera. 2024.

MANUEL RODRIGUEZ GARCIA

PROFESOR HISTORIA DEL ARTE